

DEL SENTIMIENTO DE NO ESTAR DEL TODO: JULIO CORTÁZAR Y LA CONFIGURACIÓN DE SU MUNDO FANTÁSTICO

Clara Ines Pilipovsky

Universidad Nacional de Tucumán. Argentina

Universidad Nacional de Santiago del Estero. Argentina.

Encuentros a deshoras

Pareciera que la narrativa fantástica se adaptó mejor en el Río de la Plata que en otros espacios latinoamericanos. El paisaje pampeano, el «vacío»¹ de culturas autóctonas previas, la mezcla de distintas inmigraciones enclavadas en las ciudades, favoreció la evasión.

En Latinoamérica se da en contextos urbanizados; en capitales vinculadas al intercambio internacional. En lectores de la biblioteca universal. En la ciudad moderna, cosmopolita que evita toda sacralidad.

En el ámbito rioplatense Cortázar es un escritor relevante. Ha pasado por diferentes etapas en cuanto a su valoración. Se ha consagrado como un máximo exponente en los tiempos de la narrativa del «boom» latinoamericano, especialmente en los '60 y en los '70. En las décadas de los '80 y '90, en Argentina, fue objeto de diversos cuestionamientos vinculados al valor de su literatura, caracterizada por algunos críticos (Sarlo: 2007), (Piglia: 1993) como una escritura emparentada con las vanguardias europeas, con el surrealismo, con la patafísica, pero a la vez profundamente argentino, sobre la que ya se

¹ La idea de vacío cultural es una imagen poética fundadora de la cultura y literatura argentina, como parte de una América que es una invención de la modernidad. El encuentro con el espacio americano estuvo precedido por un imaginario y por una serie de mitos que lo constituyó antes que la propia realidad se encontrara. España destruye una geografía plural, diversas culturas e impone un modelo homogeneizador (lengua, religión, economía).

Léase al respecto lo siguiente: «América como paraíso, como vacío apto para edificar la utopía y como barbarie son las tres imágenes que viajan de Europa a nuestro continente» (Scheines, 1993: 9). «La identidad del conquistador se pierde irremediabilmente en la pura extensión sin señales, en la feroz y poderosa fuerza de lo ilimitado (...), o vacío infinito» (Scheines, 1993: 20). «Es que la Argentina para los románticos de 1837 se identifica con *La cautiva*. Son los términos espaciales y significativos con los que operan: el desierto [...] provoca la evasión [...] ; es *vacío* que provoca el vértigo a la vez que urgencia por “llenarlo” [...]» (Viñas, 1995: 15). «Esta tierra que no contenía metales a flor de suelo ni viejas civilizaciones que destruir, que no poseía ciudades fabulosas, sino puñados de salvajes desnudos, siguió siendo un bien metafísico en la cabeza del Conquistador» (Martínez Estrada, 2001 [1933]: 14). «Técnicamente en estas regiones no hubo nadie ni ocurrió nada» (Scheines, 1991: 276).

había dicho todo. Sumado a su conciencia estética de la negatividad y a su poética vanguardista, el éxito en el mercado editorial quiebra su imagen de escritor solitario y aislado.²

Sin embargo, su estudio siguió siendo significativo en críticos de renombre internacional (me refiero a Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki, Saúl Sosnowski, Mario Goloboff entre otros) y en un buen número de universidades.³ Forma parte del canon de la literatura argentina relacionado con los nombres de Borges y de Bioy Casares.⁴ En los últimos años, las editoriales dan cuenta de su permanente lectura y relectura. Y sigue ocupando un lugar de preferencia en los lectores jóvenes.

El objetivo de la ponencia es trabajar algunos textos de la ficción de Cortázar con la intención de demostrar el funcionamiento cultural de su discurso fantástico, la distancia crítica, implícita o no, con la narrativa fantástica tradicional, con la del realismo y hasta con la del discurso realista maravilloso.

Cortázar representa un modo de lo fantástico como las fuerzas que irrumpen el orden de lo admitido como real; provoca las fisuras de lo natural y lleva al lector a la percepción de zonas intersticiales, ocultas de la llamada realidad.

Su escritura se proyecta a las fronteras de lo real-empírico, hacia los límites de la conciencia. Muestra la precariedad de nuestra mente frente a la realidad. Desrealiza lo real y realiza lo irreal.

En entrevistas diversas caracterizó su literatura de fantástica «a falta de mejor nombre», indicando con ello que se distanciaba de la fantástica tradicional del siglo XIX en la perspectiva de Poe o de Stevenson. En «Del

² Véase al respecto: «Suma de vanguardias» y «Una literatura de pasajes» (Sarlo, 2007: 260-266); «Sobre Cortázar» (Piglia, 1993: 81-87).

³ Cfr. la compilación que de los ensayos críticos del propio Cortázar hacen y prologan cada uno de los críticos a cargo de la edición. Me refiero a: *Julio Cortázar Obra crítica/1* (Yurkievich, 1994); *Julio Cortázar Obra crítica/2* (Alazraki, 1994); *Julio Cortázar Obra crítica/3* (Sosnowski, 1994).

⁴ A partir de las polémicas suscitadas en torno a *El canon occidental* (Bloom, 1994), tanto desde los estudios culturales como desde los posicionamientos de diversas teorías literarias, son significativos en el campo cultural argentino los debates sobre el canon en la literatura argentina. Algunos de ellos están presentes en los siguientes ensayos: «Una mirada sobre la literatura argentina. El canon argentino» (Eloy Martínez, 1996); «La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina» (Saer, 1997: 18-31); «El escritor argentino en su tradición» (Saer, 2002). En el caso de los autores argentinos, hay sin duda una referencia y un diálogo implícito con el emblemático texto «El escritor argentino y la tradición» (Borges, 1974b: 267-274).

sentimiento de lo fantástico» en el fragmento titulado «Ese mundo que es este» en *La vuelta al día en ochenta mundos* dice lo siguiente:

Si el mundo nada tendrá que ver con las apariencias actuales, el impulso creador de que habla el poeta habrá metamorfoseado las funciones pragmáticas de la memoria y los sentidos; «toda la ars combinatoria», la aprehensión de las relaciones subyacentes, el sentimiento de que los reversos desmienten, multiplican, anulan los anversos, son modalidad natural del que vive *para esperar lo inesperado*. La extrema familiaridad con lo fantástico va todavía mas allá; de alguna manera ya hemos recibido eso que todavía no ha llegado, la puerta deja entrar a un visitante que vendrá pasado mañana o vino ayer. El orden será siempre abierto, no se tenderá jamás a una conclusión porque nada concluye ni nada empieza en un sistema del que solo se poseen coordenadas inmediatas. [...] No hay un fantástico cerrado porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico. Ya se habrá adivinado que como siempre las palabras están tapando los agujeros. [...] lo verdaderamente fantástico no reside tanto en las estrechas circunstancias narradas como en su resonancia de pulsación, de latido sobrecogedor de un corazón ajeno al nuestro, de un orden que puede usarnos en cualquier momento para uno de sus mosaicos, arrancándonos de la rutina para ponernos un lápiz o un cincel en la mano (Cortázar, 1979: 32).

Itinerarios

La idea de una «realidad segunda» recorre y atraviesa su obra. Él mismo la explica cuando habla del personaje principal de *Rayuela*, Horacio Oliveira. Es alguien que tiene una visión maravillosa de la realidad. Maravillosa en cuanto la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es misteriosa, ni teológica, ni trascendente sino humana y que ha quedado tapada por siglos de cultura racional.⁵

En su búsqueda de una realidad mas autentica exploró zonas no cartografiadas. La perplejidad o el silencio que sienten los lectores cuando terminan de leer sus cuentos convierte al texto en un pasaje o un puente para

⁵ Cfr. « Introduction: Toward the Last Square of the Hopscotch» (Alazraki, 1978: 3-18).

llegar a esa otra zona que algunos y el mismo denominaron «fantástico» consciente de que no disponía de otro nombre o que ese rotulo ocultaba su sentido.

En *Territorio*, uno de sus libros-almanaque, dice lo siguiente: «no hay necesidad de inventar animales fabulosos si se es capaz de quebrar las cáscaras de la costumbre [...] y ponerse del lado de la primera vez, de la única vez en que se ve y se conoce realmente algo» (Cortázar, 1979: 32).

Hay diferencias entre las primeras colecciones de cuentos, lo que llamamos el primer Cortázar: *Bestiario*, *Final del juego*, *Las armas secretas* y las que vinieron después, *Todos los fuegos el fuego*, *Alguien que anda por ahí*, *Queremos tanto a Glenda*, *Octaedro*, *Deshoras*, entre otras. Y las diferencias están dadas sobre todo por la manera de representar ese otro orden, ese ingreso a un mundo-otro que él mismo, junto con la crítica llamara: huecos, entrevisiones, paravisiones. En *Bestiario* hay la presencia de una realidad enigmática, metafórica e intraducible en sus significados racionales. En *Final del juego* hay narraciones superpuestas y en contrapunto realizadas como si fueran una fotografía fuera de foco. La presencia cada vez más directa de la voz del narrador es lo que va a caracterizar las últimas colecciones. En *Deshoras*, su último libro de cuentos, la marca general de lo que en anteriores colecciones se produjo en cuentos aislados, es esa conciencia política vinculada con la última dictadura militar argentina (1976-1983) que se manifiesta en un mundo siniestro: «Satarsa», «La escuela de noche», donde los juegos inocentes de los primeros cuentos quedaron atrás para dar lugar a juegos perversos, a aberraciones o a pesadillas como en el mismo «Pesadillas» que de una manera elíptica o cifrada el narrador da cuenta de los desaparecidos del terrorismo de estado en Argentina (Cortázar, 1983).

Volviendo la mirada hacia algunos años atrás, nos referiremos a algunos cuentos en particular.

1. Los cielos de «El otro cielo» (Cortázar, 1966: 167-197)

El cuento problematiza la lectura del relato tradicional en cuanto muestra un tipo de ruptura temporal y espacial, ya que se trata de un mismo personaje-narrador que se disocia y vive en dos mundos diferentes. El personaje «pasa» del Pasaje Güemes de un Buenos Aires sórdido de la década del '30 a la Galerie Vivienne en París del siglo de Lautremont. Del cielo abierto recorriendo una calle, se desplaza por el solo deseo al «otro cielo» de las galerías cubiertas: «[...] hubo una época en que todo se dejaba andar, se ablandaba y cedía terreno, aceptando sin resistencia que se pudiera ir así entre una cosa a otra» (Cortázar, 1966: 167).

El tránsito de una vida a otra se da como una realización de deseos, de fuerzas secretas, de omnipotencia del pensamiento (características que Freud atribuye a los cuentos de hadas y por lo tanto al mundo de lo maravilloso) (Freud, 1971).

La escritura configurada en el recorrido por pasajes y galerías que realiza el protagonista perteneciente a dos ámbitos distintos rompe el principio de identidad, propio de la unidad de representación tradicional. El pasaje de un plano al otro se produce a partir de una ley de permutación que le posibilita al personaje ser otro sin fusionarse en una identidad única. Todas las acciones del relato tienen lugar en ese movimiento continuo de ida y vuelta.

Se pueden observar en el cuento procedimientos propios de la retórica de la fantástica, esto es cuando el narrador protagonista testimonia una realidad ya acontecida: «Me ocurría a veces que todo se dejaba andar [...] Digo que me ocurría porque hubo una época» o la manera en que lo insólito, la posibilidad de ir de un lugar a otro y de vivir en dos mundos, se incorpora sin conflictos para lograr la credibilidad del lector.⁶ «Y por eso [...] ya sería tiempo de retornar a mi barrio preferido, olvidarme de mis ocupaciones (soy corredor de bolsa) [...] porque hubo una época en que las cosas me sucedían cuando menos

⁶ Mi enunciado parafrasea y traduce del portugués lo afirmado por Irlemar Chiampi en *O realismo maravilhoso* donde dice: «Um dispositivo narracional classico do texto fantástico —o narrador que se erige em testemunha e conta uma historia ja sucedida— ocupa-se de registrar realisticamente o fenómeno insolito, para obter a credibilidade do lector» (Chiampi, 1980: 57).

pensaba en ellas, empujando apenas el hombro a cualquier rincón del aire» (Cortázar, 1983: 167).

Sin embargo la sintaxis del cuento, la manera como se produce ese movimiento pendular revela una no ruptura entre lo real y lo imaginario. El narrador naturaliza la oposición y destruye la línea que divide la razón de la sin razón, produciendo una zona mediadora que disuelve los opuestos. Narrador y lector ingresan en ese juego como efecto de lectura en el que la «otra realidad» deja de ser un producto de la fantasía y se incorpora como parte de la realidad. La ida y vuelta del personaje no producen el efecto conflictivo propio de la fantástica tradicional en el que el lector oscila entre dos referenciales convencionalmente enfrentados: real-irreal, natural-sobrenatural.

Hay una causalidad interna pero difusa en las dos historias, asociaciones de sentido por contigüidad que forman parte del contexto mental del narrador. De sus preferencias por ciertas calles de Buenos Aires, el personaje termina en el barrio de las galerías cubiertas: «Quizá porque los pasajes y galerías han sido mi patria secreta desde siempre» (Cortázar, 1983: 168). Pasajes y galerías son los espacios del yo secreto que unen los dos mundos. En el mismo párrafo referido al pasaje Güemes: «ese falso cielo de estucos y claraboyas sucias» se corresponde con la asociación que aparece referida a la galerie Vivienne, «ese mundo que ha optado por un cielo mas próximo, de vidrios sucios y estucos...esa galerie Vivienne [...]» (Cortázar, 1983: 169). El mundo de Buenos Aires es en general vivido como el de la insatisfacción, el de las obligaciones laborales y maritales, el del vacío. El de París es el mundo de la plenitud: sexual, existencial.

El cuento articulado sobre el principio de no contradicción escenifica la ambigüedad de que una cosa sea y no sea. La afirmación del sentido está en ese modo de ser en el que algo es y no es. No poder ser ni aquí ni allá, o como lo dice Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos*: «el sentimiento de no estar del todo en cualquiera de las estructuras de las telas que arma la vida y en la que somos a la vez arana y mosca» (Cortázar, 1967: 21).

El cuento más allá de su adscripción genérica, reitera ejes propios de su poética en los que busca profundizar en su concepción de realidad, rechazando y deconstruyendo la tradición del realismo y del fantástico canónico.

Elabora además, de manera ficcional su problemática personal: las dos patrias, los dos espacios (Buenos Aires-París), las dos culturas, el acá y el allá.⁷

2. Los territorios de las alambradas culturales

En las décadas del '70 y '80 del siglo XX la realidad política latinoamericana fue objeto de una permanente relectura. Cortázar «politicizó su figura pública adhiriendo a la causa de la revolución» (Piglia, 1993: 85) Los últimos textos dan cuenta de esa mirada sobre la historia y sobre las dictaduras, argentina en particular y Latinoamericana en general. Los cuentos «Segunda Vez» (Cortázar, 1978: 35-46) y «Apocalipsis en Solentiname» (Cortázar, 1978: 77-88) pertenecientes a la colección *Alguien que anda por ahí*, cuya primera edición de 1977 no pudo ingresar a Argentina por la censura, articulan en la estructura y en la construcción misma, los discursos del autoritarismo y de la violencia represiva.⁸

La estética que organiza la poética de los cuentos fusiona discursos que van desde un realismo crítico al ampliado concepto de realidad que desarrolla el escritor: realidad cotidiana mas «realidad otra»; «territorios de ley: la

⁷ Sarlo lee especialmente *Rayuela* como «una literatura de pasajes». [...] los personajes ocupan espacios virtuales y el pasaje de uno de esos espacios a otros, el malentendido de los espacios produce la ficción. (...) La literatura de Cortázar no habla de ciudades [...] Habla de lo que sucede cuando se pasa de una ciudad a otra: las consecuencias del extrañamiento, del exilio y, por supuesto, de la traducción (una máquina de pasaje). Romántico, Cortázar imagina cómo espacios inabordables pueden ponerse en contacto, sobre una cinta de Moebius o un puente. [...] Si los espacios permanecen cerrados son nuestra condena; pero cuando se comunican dejan abierta la posibilidad de lo siniestro. (Sarlo, 2007: 264-265).

⁸ Considero fundamental, especialmente en estos cuentos, la consideración sobre el «*locus* de enunciación». Aun cuando ese lugar pueda estar entrecruzado por lo que en las teorías de los discursos constituyen varios centros: el «sujeto» que habla, es decir la enunciación; la «institución literaria», «la lengua», «el discurso»; los discursos sociales; la historia personal; la Historia. «La lengua, por lo tanto, se recubre de infinitas máscaras, no hay una verdad inamovible. Ella se va desplazando continuamente y por lo mismo, de ese desplazamiento proviene la «diferencia». Esa es la ley. En el presente de la lengua está el pasado y el futuro, la arqueología, el archivo, los saberes. La lengua es una forma de la Historia, y hasta la misma forma de la Historia. No se puede salir de este lugar que está construido como un juego doble, de una doble presencia —el texto y la historia— y de una doble ausencia —la del sujeto y la de su origen, en el espacio que es la ley» (Foucault, 1990: 82-90). La reflexión y el fragmento a su vez están citados en *Poética y representación. La narrativa de Juan José Saer* (Pilipovsky, 2006: 17).

causalidad y territorios de azar: la casualidad.⁹ Es decir la complementación de una vía racional, natural y otra sobrenatural. El espacio referencial en el que transcurren los episodios es Latinoamérica. Espacios ficcionales concretos como Buenos Aires o Solentiname y espacios metafóricos que siempre remiten al continente. Con estos relatos desarrolla desde su práctica su condición de lo que entiende por escritor «responsable».

En el relato «Segunda vez» el principio constructivo del cuento se apoya en una matriz de transformación que desde dos voces narrativas configura una lectura no unívoca. Hay desde el comienzo un efecto de ambigüedad producido por la elisión de una serie de datos referenciales. No se sabe para que tipo de tramites ciertos personajes son convocados. Hay una significación encubierta que el lector puede en todo caso, inferir. Desde una voz narrativa se describen acciones vinculadas a una rutina convencional de empleados de oficinas públicas, estatales. Pero en esa descripción aparentemente inocente, se revela una sociedad autoritaria y verticalista: «los cambios de arriba», «los responsables estaban arriba», «la palabra del jefe» (Cortázar, 1978: 37).

La otra voz y perspectiva narrativa dan indicios del desconocimiento acerca de acciones que deben hacer sin saber para qué o por qué. Todas parecen intrascendentes: llenar formularios, responder preguntas. Pero todas a su vez son portadoras de una serie de indicios que traducen inseguridad, desconcierto, precariedad. El relato necesita un lector intérprete de datos proporcionados por el referente extratextual, por las circunstancias de enunciación del escritor compartidas con el lector, por las presuposiciones del sentido. El cuento muestra una cara oculta que sin explicitar, alude a los años de la guerra sucia de Argentina; con una localización precisa, ciertos barrios de Buenos Aires. En este caso, el oscuro intersticio de una realidad no visible que la escritura devela, no

⁹ Toda su poética fusiona los dos órdenes de manera complementaria (la causalidad, la razón, la ley y la casualidad, el azar); en tanto que la tradición del realismo separó enfrentando los dos referenciales opuestos (real-irreal), la tradición fantástica exigió dos probabilidades externas de explicación. Se puede volver a revisar su planteo en el siguiente fragmento de «Paseo entre las jaulas»: «[...] cuando entro por primera vez en mi casa de París para mostrarme las imágenes del bestiario, ninguno de los dos sabía que ese contacto era a la vez casual y causal, que los engranajes de aire y agua obedecían a esos impulsos que un nivel de la inteligencia los separa taxativamente en territorios de ley y territorios de azar, pero que otro nivel intuye como una zona fluencia» (Cortázar, 1979: 30). A su vez, la «zona axial» relacionada con el «axis mundo» de *Rayuela*, el eje, el centro, el kibbutz del deseo, el omphalos, es la materialización de esa sola fluencia.

es solo un artificio de la imaginación. Los juegos inocentes de otros cuentos quedaron atrás para dar lugar a la búsqueda de zonas negadas a una mirada exterior, aparente, sin recurrir a un discurso social, político ni ideológico explícito. La historia es material literario, texto poético con el lenguaje simbólico de la ficción.

En «Apocalipsis en Solentiname», siguiendo la modalidad con la que construye sus ficciones, practica una aproximación máxima entre mundo narrado y mundo del lector. Se pueden leer además, algunos tópicos inherentes a su poética: la fotografía, la pintura. La fotografía es motivo de diversos relatos pero además estructura sentidos segundos, asociaciones que se desplazan a otros planos y tópicos. Curiosamente la fotografía, considerada por Cortázar, en una relación de analogía con el cuento, recorta un fragmento limitado de la realidad, pero a la vez ilumina una dimensión ampliada de esa realidad.

En el relato, el narrador saca fotografías, atraído por pinturas ingenuas de algunos campesinos de Solentiname, «[...] algunas firmadas y otras no, pero todas tan hermosas, una vez mas, la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un canto de alabanza [...]» (Cortázar, 1978: 81).

El texto se construye mediante la estructuración de distintos niveles de ficcionalidad narrativa: escritura-pintura-fotografía y desde ellos opera para descubrir el intersticio de una de las formas de la violencia. La foto que el narrador toma de una misa en Solentiname, al ser revelada ya en París, comprueba que ha captado en un segundo plano, el asesinato de un muchacho en manos de sus enemigos políticos. Esa revelación inesperada se expande en distintos espacios mostrando imágenes de la violencia en diferentes lugares de América Latina en la década del '70. La escena visual explicita un solo signo. Es una mirada que supera el espacio limitado de la fotografía. El cuento entonces, es límite y apertura. La foto como el cuento son imágenes reveladoras de un mundo desgarrante. El testimonio (la foto) como la interpretación de ese testimonio (la escritura) tiene una función social. Hay un desplazamiento de la palabra coloquial, inmediata, de la anécdota, a la palabra trascendental de la Historia colectiva.

3. A modo de interrupción

Cortázar parte siempre de lo real inmediato, instaura una máxima cercanía entre mundo narrado y mundo del lector. Practica la contigüidad entre texto y extratexto y desde allí provoca una descolocación que permite ver los poderes ocultos, el reverso de la realidad visible, los huecos, las entrevisiones o las paravisiones. Saca al lector de la normalidad temporal y espacial para introducirlo en lo inesperado, en lo desconocido, en un mundo otro.

En el tiempo que le tocó vivir fue un representante significativo de nuestro mundo contemporáneo. Se situó en posiciones de vanguardia desde un punto de vista estético y humano.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1978): *The final island*, University of Oklahoma Press: Norman.
- ANGENOT, Marc (1983): «Intertextualidad, Interdiscursividad/discurso social» Traducción de «Texte», *Revue de critique et de theorie litteraire* N° 2, *Intertextualite* (1984) Canadá: *Les Editions Trintexte*, Material seleccionado y publicado por la Cátedra Análisis y Critica II de la Escuela de Letras. Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Traducción: Luis Peschiera.
- ANGENOT, Marc *et al* (1993): *Teoría literaria*, México: Siglo XXI.
- BESSIERE, Irène (1974): *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*. París: Larousse.
- BLOOM, Harold (1994): *El canon occidental*, Barcelona. Anagrama.
- BORGES, Jorge Luis (1974a): «El arte narrativo y la magia» en «Discusión» *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, pp. 226-232.
- (1974b): «El escritor argentino y la tradición» en «Discusión» *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, pp. 267-274.
- CHIAMPI, Irlemar (1980): *O realismo maravilhoso*, Sao Pablo: Editora Perspectiva.
- CORTÁZAR, Julio (1984): *Años de alambradas culturales*, Buenos Aires: Muchnik Editores.
- (1966): *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1966): *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1967): *La vuelta al día en ochenta mundos*, México: Siglo XXI.
- (1978): *Alguien que anda por ahí*, Barcelona: Bruguera.
- (1979): *Territorios*, México. Siglo XXI.
- (1987): *Último round*, México. Siglo XXI.
- (1994): *Obra critica* T1, T2, T3, Madrid: Alfaguara.
- FREUD, Sigmund (1971): *Essais de psychanalyse appliquée*, París: Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1990): *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI.

- MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel (2001) [1933]: *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires: Ed. Losada.
- MARTINEZ, Tomas Eloy (1966): «Una mirada sobre la literatura argentina. El canon argentino» en *Cultura y nación, La Nación*, Buenos Aires.
- PIGLIA, Ricardo (1993): *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Ediciones Siglo XX.
- SAER, Juan José (1997): *El concepto de ficción*, Buenos Aires: Ariel.
- (2002): «El escritor argentino en su tradición» en *Cultura y nación, La Nación*, Buenos Aires.
- SARLO, Beatriz (2007): *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- SCHEINES, Graciela (1991): «La última generación del ochenta. La peculiaridad del fracaso en la novela argentina actual» en *La novela argentina de los años 80* Edición a cargo de Roland Spiller, Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- (1993): *Las metáforas del fracaso*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction a la littérature fantastique*. París: Du Seuil.
- VIÑAS, David (1995): *Literatura argentina y política I*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.